



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: De la fereastra unui etaj acestă arie de Mozart”. Sau poezia lui Stanisław Barańczak între muzică și politică.

Author: Joanna Dembińska-Pawelec

Citation style: Dembińska-Pawelec Joanna. (2019). „De la fereastra unui etaj acestă arie de Mozart”. Sau poezia lui Stanisław Barańczak între muzică și politică. "Romanoslavica" Vol. 55, nr 2 (2019), s. 48-56



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

„DE LA FEREAȘTRA UNUI ETAJ ACEASTĂ ARIE DE MOZART” SAU POEZIA LUI STANISŁAW BARAŃCZAK ÎNTRE MUZICĂ ȘI POLITICĂ

Joanna DEMBIŃSKA-PAWELEC

Abstract. The sketch presents an interpretation of Stanisław Barańczak poem *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*. It was translated into Romanian by Constantin Geambașu and bears the title *De la fereaștra unui etaj această arie de Mozart*. In the poem there is a quotation from the Cherubino's aria from the 1st act of Mozart's opera *The Marriage of Figaro*. Barańczak was a translator of an opera libretto written by Lorenzo Da Ponte. The author of the sketch evokes the historical and political circumstances accompanying the spectacles of the comedy Beaumarchais, on the basis of which the libretto of the Mozart opera was created. In this context, she reads the Barańczak's poem pointing to the irremovable relationship of History and Art. A quote from Cherubino's aria allows us to see the gesture of the poet, who emphasizes the primacy of love in life and in Art.

Key words: poetry, S. Barańczak, W. A. Mozart, *The Marriage of Figaro*, Cherubino's aria

În introducere la volumul de versuri *Mușcă-ți limba* de Stanisław Barańczak, în traducerea lui Constantin Geambașu, subliniam opoziția esențială în creația poetului polonez dintre politică și metafizică¹. În studiul de față aș dori să dezvălui o altă fațetă a acestui poet, și anume opoziția dintre muzică și politică. Barańczak poate fi numit un meloman. Legăturile lui cu muzica sunt multiple. În versurile sale pot fi identificate numeroase raportări la muzică, de exemplu în poeziile *HI-FI*, *Tenorii*, *Contrapunct*. În creația sa există texte care se raportează la specii muzicale, precum cântecul, imnul, madrigalul, aria, blues-ul, serenada. În poezia *Contrapunct*, dincolo de receptarea cu acuitate a muzicii, transpare trăirea epifaniei. Subiectul liric, amintindu-și de o călătorie cu automobilul, în timpul căreia a ascultat *Variațiuni pentru Goldberg* de Johann Sebastian Bach, a conștientizat și a înțeles deodată legătura strânsă dintre viața omului și linia melodică, marcată de contrapunct:

O clipă, o clipă să mângâie coada strâns împletită
a contrapunctului, să analizeze miracolul coexistenței vocilor;

¹ Joanna Dembińska-Pawelec, *Poezia lui Stanisław Barańczak între politică și metafizică*, în S. Barańczak: *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri*. Traducere și note de Constantin Geambașu. Prefață și tabel cronologic de Joanna Dembińska-Pawelec. EIKON, București, 2018, pp. 9-22.

Romanoslavica vol. LV nr.2

fiecare din ele face în timp o călătorie aparte,
și în fiecare punct al timpului le leagă o alta armonie.
O viață n-ar ajunge, darmită această clipă – amână
pentru mai târziu. A accelerat, dar abia când a frânat brusc
la o intersecție, un gând confuz: în muzica atât de densă
există loc pentru orice, inclusiv pentru el, un lucru nu-l contrazice
pe celălalt, nu el ascultă, ci muzica îi împrumută
lui auzul, timpul, suferința, tot ce ea a prevăzut.¹

Muzica și poezia s-au întâlnit în mod excepțional și în volumul intitulat *Călătorie de iarnă. Versuri pentru muzica lui Franz Schubert*. Acest ciclu de 24 de texte constituie contrafatura cântecelor lui Wilhelm Müller pentru care Schubert a compus muzica remarcabilei capodopere *Winterreise*. Versurile lui Barańczak corespund părților succesive, care alcătuiesc ciclul liric al lui Müller. În Polonia întâlnim astăzi interpretări ale acestei capodopere pe baza poemelor lui Stanisław Barańczak.

Barańczak este totodată traducător de librete de operă, printre altele pentru operele lui Wolfgang Amadeus Mozart *Don Giovanni* și *Nunta lui Figaro*². Barańczak le-a acordat o atenție deosebită. Într-un interviu mărturisea: „am tradus libretul celor două opere ale lui Mozart, îndrăgite de mine încă din tinerețe și învățate pe de rost”³. În alt interviu adăuga: „ascultând probabil pentru a suta oară aria lui Cherubino, cântată de Elizabeth Schwarzkopf (*Non so piu cosa son...*) din *Figaro*, după părerea mea cea mai minunată din toate ariile lui Mozart, mi-am spus: voi încerca să traduc măcar această bucată”⁴. Ca întotdeauna în cazul lui Barańczak, „bucata” a ajuns la traducerea celor două librete complete ale celor două opere ale lui Mozart. Scriind despre transpunerile muzical-vocalice ale lui Barańczak, muzicologul polono-american Karol Berger atrăgea atenția asupra rafinementului traducerilor: „Barańczak ascultă muzică și aude poezie. În schimb, noi, citind traducerile poetului dispărut în urmă cu

¹ S. Barańczak, *Contrapunct*, traducere C. Geambașu, în Barańczak. *op.cit.*, p. 116.

² Stanisław Barańczak *słucha arcydzieł*, wyboru dokonał R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Cracovia, 2016, pp. 39-337.

³ *Po stronie sensu*, z S. Barańczakiem rozmawia M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki OP, „W drodze” 1995, nr 10, sp 59.

⁴ S. Barańczak, M. Weiss-Grzesiński, rozmowa, în: W. A. Mozart, *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według P. Beaumarchais'go L. Da Ponte, reżyseria M. Weiss-Grzesiński, K. Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995, p. 11.

doi ani, auzim cum în vocea lui transpar atât cuvintele lui Da Ponte, cât și muzica lui Mozart (...). Barańczak transpune în poezie nu doar libretul, ci și muzica¹.

Opera *Nunta lui Figaro* este deosebit de importantă pentru interpretarea poeziei intitulate *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart*, publicată în placheta intitulată *Precizie chirurgicală. Elegii și cântece dinanii 1995-1997*². Citatul „Non so più...” (Singur nu știu...) este un fragment din cunoscuta arie a lui Cherubino din actul I al *Nunții lui Figaro*. Poeta Passionaria Stoicescu a versificat această poezie în felul următor:

*Mozart, aria lui din geamul în lumină
de-a lungul blocului în mers. Și totodată
cădeau, se ridicau imperii din ruină.*

*Roze de jar, „Non so più...” și gluma ce-mbină
viață și moarte, gonind toți fluturii-ndată
anapest ritmat. Tocmai aria divină*

*suna aici, ca și când o cartă deplină
a dreptului pietonal, neîncălcată
de cei noi ce-au ridicat imperii din tină –*

*gaj, că măcar o placă, un fald ce anină
nedistrus, va trăi: că mereu, nu o dată
prin cânt chiar sentința deveni-va senină.*

*De parcă brațul mort, neputând să se-abțină
ar reuși nebun să lase-averea toată
imperiilor cândva suite din ruină*

*pe care-n contra lor, nimicului se-nchină
un crez, ce nu-i greșit, cum că-n fereastra dată
nicipând aria lui Mozart un fals n-o să conțină.
Căzură și suiră imperii din ruină.³*

¹ K. Berger, *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” nr 9. 8921 (12.01.2017), p. 15.

² S. Barańczak: *Z okna na którymś piętrze ta aria Mozarta*, [în] idem: *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Wydawnictwo a5, Cracovia 1998, p. 9.

³ S. Barańczak, *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart*, traducere de C. Geambașu, versificare de P. Stoicescu, în: idem, *Mușcă-ți limba. Antologie de versuri*, p. 117.

Poezia *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart* pune în valoare structura vilanelei – cântec din secolul al XVI-lea de sorginte italiană¹. Cele mai vechi vilanele provin din culgerea *Canzone villanesche alla napolitana*, din anul 1537. Totuși, această formă excepțională, cunoscută și recuperată în prezent, a fost creată de Jean Passerat în vilanela intitulată *J'ay perdu ma Tourterelle*, scrisă în anul 1574. La acest model formal au recurs scriitori precum Joachim du Bellay, James Joyce, Wystan Hugh Auden, Theodore Roethke, Dylan Thomas, Sylvia Plath, Elizabeth Bishop și James Merrill. Barańczak a cunoscut această specie în activitatea de traducere, în timp ce transpunea vilanelele lui Auden, Bishop și Thomas.

Vilanela dispune de principii ale unei structuri formale clar delimitate. Ea este alcătuită din cinci terține și un tetrastih. Esența ei constă în repetarea alternativă a versurilor care capătă caracter de refren. În prima strofă, aproape la fel ca într-un preambul muzical, sunt prezentate două versuri-teme. Începând cu a doua terțină, ele revin alternativ în finalul fiecărei strofe. Ultimul tetrastih, având caracter de final, însușește ambele refrene din distihul încheierii. Forma versurilor-temă, care circulă și revin secvențial pe parcursul poeziei, face ca vilanela să fie comparată cu o fugă. Merită să mai adăugăm că poezia în ansamblul său se bazează exclusiv pe două rime cu structura *aba* și în încheiere *abaa*.

În acord cu principiul vilanelei, în poezia *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart* în prima strofă sunt prezentate ca într-o uvertură două teme – două versuri refren:

Prima temă : *Mozart, aria lui din geamul în lumină
de-a lungul blocului în mers. Și totodată*

A doua temă: *cădeau, se ridicau imperii din ruină.*

Potrivit principiului temelor contrastante ale vilanelei, în poezie sunt contrapuse două forme ale ordinii existențiale. Recurgând la categoriile pe care Barańczak le folosește, preluate pe baza lui Thomas Hardy, pot fi numite Trecere și Durată². În poezie, realitatea în desfășurarea ei istorică este prezentată în ipostaza

¹ În legătură cu vilanela, vezi și studiul nostru J. Dembińska-Pawelec, *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.

² *Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349), p. 20.

imperiiilor ce se prăbușesc neconținut și renasc mereu, ridicate din ruină, reconstruite de generații succesive. Istoria este un proces de violențe, revoluții și distrugerii, urmate de reconstrucție și refacere. În felul acesta privește Barańczak structura Treceerii. Structura Duratei o reprezintă în cadrul poeziei aria lui Mozart. În pofida imperiilor care se prăbușesc, tocmai aria lui Mozart „dăinuie”, aparținând sferei transcendenței. Arta rămâne veșnică, perfectă, invariabilă, neatinsă de procesul distrugerii. Mai mult, ea posedă valoare etică, reușește „să anuleze (...) sentința”, conține ideea clasică a frumuseții, binelui și adevărului, căci „nicicând aria lui Mozart „n-o să conțină un fals”.

Efectul de contrast absolut între Politică, Istorie și Arta trainică este marcat de detașarea ironică a lui Barańczak. Pentru a atenua patosul, poetul recurge la efectul ironiei. Arta este reprezentată de o mică arie cântată de Cherubino, calificată totodată drept „glumă despre viață și moarte”. Intuirea sferei transcendentale a muzicii este însoțită de reflecția sceptică, potrivit căreia „credința nebazată pe nimic, nu este o greșeală”. Forma perfectă a artei există ca moștenire a „brațului mort” care a notat ceva, „neputând să se abțină”, așadar sub impulsul emoției, dincolo de controlul intelectului, dar și într-un mod greu de deslușit. Ambivalența ironică, prezentă în creația lui Barańczak, întreține în poezie tensiunea dintre certitudine și îndoială, dintre credință și subminarea și negarea ei.

În timp ce în evoluția poeziei se construiește credința în puterea Artei, ultimele cuvinte aparțin lumii reale a politicii și a Istoriei. În ultimul vers citim: „Căzură și suiră imperii din ruină”. Apelând la studiile critice ale lui Barańczak putem invoca aici reflecția lucidă a acestuia: „lumii, nu poetului îi aparține ultimul cuvânt”¹. Și totuși, conștiința poetului, pusă în apărarea valorilor umane, îi impune să exprime cuvinte de împotrivire: „poezia, scria el, nu este nimic altceva decât o provocare întinsă nedreptății înscrise în legea universului (...). Poetul reacționează totdeauna la fel: în pofida logicii și a faptelor, neluând în seamă eșecul, el se va strădui să apere dreptul înăscut la normalitate omenească, la normă umană”².

De ce însă Barańczak, juxtapunând două noțiuni absolut contrastante, și anume noțiunea de Istorie și cea de Artă, recurge la aria lui Cherubino de mici dimensiuni? Ce anume se ascunde în spatele acestui concept muzical?

¹ S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Wydawnictwo Znak, Cracovia 1996, p. 155.

² *Ibidem*, pp. 153-154.

Înzestrat cu sensibilitate scenică și instinct dramaturgic excepțional, Mozart s-a interesat de comedia lui Beaumarchais *O zi nebună sau nunta lui Figaro*, pusă în scenă la Paris, piesă care din cauza criticii ordinii sociale a întâmpinat restricții ale cenzurii și a stârnit scandal. Criticul muzical, Włodzimierz Poźniak a prezentat astfel contextul istoric al spectacolelor lui Beaumarchais: „Să nu uităm că în perioada când a apărut se pregăteau evenimente mari. Lumea feudală traversa etapa declinului, popoarele erau cuprinse de febra revoluției care a cunoscut o intensitate deosebită în Franța. Spiritele progresiste din epoca Iluminismului înțelegeau bine situația. (...) Beaumarchais făcea parte din categoria persoanelor care luptau cu pasiune pentru o nouă ordine socială. Nu trebuie să ne mire, așadar, că în comedia lui, independent de tendința revoluționară generală, se aflau expresii, chiar fragmente întregi cu o puternică încărcătură ideologică, astfel încât autoritățile franceze vreme îndelungată nu au dorit ca piesa să fie jucată pe scenă”¹.

Ludovic al XVI-lea, la o întâlnire cu ușile închise, după ce a cunoscut conținutul comediei și a analizat justețea ordinului de a fi cenzurată, avea să spună: „Ca această piesă să înceteze a mai semăna învâlmășeală, mai întâi trebuie să fie dărâmată Bastilia”². Cinci ani mai târziu, Bastilia a fost cucerită. La rândul său, Napoleon a afirmat se pare că „*Nunta lui Figaro* este o revoluție în desfășurare”, declarând că „în timpul guvernării sale, Beaumarchais ar fi sfârșit în închisoare”³.

În anul 1784, *Nunta lui Figaro* a fost jucată la Paris și s-a bucurat de un mare succes și de răsunet în întreaga Europă. Mozart l-a îndemnat pe Lorenzo da Ponte să scrie un libret de operă bazat pe piesa lui Beaumarchais. Spiritul neliniștit al mesajului revoluționar în structura comediei, repetat în libretul lui Da Ponte, era în consonanță cu soluțiile compoziționale inovatoare ale lui Mozart, asigurând succesul operei până în zilele noastre.

Critica socială, exprimată în *Nunta lui Figaro* se referă la personajul Contelui, reprezentând ordinea privilegiilor feudale, care până la urmă este persiflat și umilit. Totuși, pentru ca toate intrigile să poată aduce efectul scontat era necesară figura lui Cherubino. „Cherubino – scrie Jean Starobinski – este figura unui erou ușuratic, care nu se leagă de niciun obiect concret, ci se raportează la întreaga lume, el introduce

¹ W. Poźniak, „*Wesele Figara*” W. A. Mozarta, Cracovia 1956, p. 13.

² S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Varșovia 2008, p. 65.

³ *Ibidem*.

învălmășeala și săruturile lui dispar în rumoarea nocturnă¹. În mod similar, firea erotică a personajului și acțiunile lui perturbatoare le subliniază Žižek și Dolar în cartea *A doua moarte* a operei: „Cherubino apare – pentru a folosi limbajul freudian – drept un *Störer der Liebe* (un intrus care demolează iubirea), un element care încurcă planurile romantice, iar pe de altă parte, o întruchipare a lui Cupidon, un simbol al sexualității *par excellence*”². Aria lui Cherubino vorbește despre trăirea sentimentului de dragoste, despre dorință și nesatisfacerea ei la modul sublim. De altfel, întreg libretul lui Da Ponte povestește despre demersurile de dinaintea nunții și despre intrigile celor doi îndrăgostiți. Jean Starobinski remarcă: „Fiecare arde de iubire în felul său și fiecărei ipostaze a iubirii îi corespunde o muzică adecvată. (...) Vedem și auzim cum se răsuște microcosmosul sentimentelor, găsindu-și într-o modalitate minunată propriul ritm, timbrul vocilor, coloritul tonalităților”³.

Să repetăm, așadar, întrebarea: de ce Barańczak recurge în poezia sa la aria lui Cherubino?

Încercând să răspundem la această întrebare putem spune că în poezia *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart*, poetul, plasând un fragment din aria lui Cherubino în mod indirect și aluziv a invocat evenimentele din timpul revoluției franceze – dărâmarea Bastiliei, prăbușirea monarhiei și restaurația. Dincolo de paravanul libretului de operă a descoperit legătura indestructibilă dintre Istorie și Artă. Dar aria lui Cherubino aduce cu sine și o altă semnificație. Acest cântec al îndrăgostitului Cupidon ne arată că tocmai iubirea conferă cel mai profund sens acțiunilor umane. Celebra arie a lui Cherubino (*Non so più cosa son...*) este după părerea lui Barańczak cea mai minunată dintre toate ariile lui Mozart, căci dragostea este în stare să transeandă Arta în sfera eternității și perfecțiunii durabile.

După cum am amintit, poezia *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart* a fost publicată în volumul *Precizie chirurgicală. Elegii și cântece din anii 1995-1997*. Această poezie are o importanță deosebită, având rolul de preambul. În acest ultim ciclu al lui Barańczak se află și ciclul *Cântece necântate Soției: (exclusiv din lipsa lașă de încredere în propriile capacități vocale)*: madrigal, arie, blues, serenadă, precum și vilanela *Ea plângea noaptea, dar nu plânsul ei l-a trezit*, dedicată soției, “Aniei, unica”. În structura volumului *Precizie chirurgicală*, coda este poezia *Navigând pe Sutton Island*, care povestește despre deplasarea în fiecare an în vacanță a unui cuplu de

¹ J. Starobinski, *Opere Da Pontego*, în: idem, *Czarodziejki*, pr. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011, p. 84.

² Žižek, Dolar, *op.cit.*, pp. 74-75.

³ Starobinski, *op.cit.*, p. 85.

îndrăgostiți pe insula Sutton – loc care le stârnește sentimental de atașament și de dragoste. De fiecare dată, șederea pe insulă le permite păstrarea iluziei Dăinuirii, a traversării unui timp petrecut laolaltă, fără senzația trecerii. În contextul intenției în ansamblu a ciclului *Precizie chirurgicală* și a celorlalte texte cu încărcătură erotică, poezia inaugurală *De la fereastra unui etaj această arie de Mozart* poate părea încă un cântec dedicat și “necântat” Soției. În același timp, rămâne și o arie de dragoste, dăruită tuturor cititorilor.

Traducere din polonă de C. Geambașu

Bibliografie

- Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995-1997*, Wydawnictwo a5, Cracovia, 1998
- Barańczak S., *Muścã-ți limba. Antologie de versuri*, traducere și note de Constantin Geambașu, prefață și tabel cronologic de Joanna Dembińska-Pawelec, EIKON, București, 2018
- Barańczak S., *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970-1995*, Wydawnictwo Znak, Cracovia, 1996
- Berger K., *Koncert Barańczaka*, „Gazeta Wyborcza” (12.01.2017), nr 9 (8921)
- Dembińska-Pawelec J., *Poezja lui Stanisław Barańczak între politică și metafizică*, [w:] S. Barańczak: *Muścã-ți limba. Antologie de versuri*. Traducere și note de Constantin Geambașu. Prefață și tabel cronologic de Joanna Dembińska-Pawelec. EIKON, București, 2018
- Dembińska-Pawelec J., *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006
- Mozart W. A., *Wesele Figara. Opera w 4 aktach*, libretto według P. Beaumarchais’go L. Da Ponte, reżyseria M. Weiss-Grześniński, K. Szaniecki, *Program Teatru Wielkiego im. S. Moniuszki w Poznaniu*, Poznań 1995
- Pesymista, który nie podnosi głosu*, ze Stanisławem Barańczakiem e-mailem rozmawia Michał Cichy, „Magazyn Gazety Wyborczej” (2.09.1999), nr 35 (349)
- Po stronie sensu*, z S. Barańczakiem rozmawia M. Ciszewska, R. Bąk, P. Kozacki OP, „W drodze” 1995, nr 10
- Poźniak W., *„Wesele Figara” W. A. Mozarta*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracovia, 1956
- Stanisław Barańczak słucha arcydzieł*, wyboru dokonał R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Cracovia, 2016
- Starobinski J., *Opery Da Pontego*, în: idem, *Czarodziejki*, przeł. M. Ochab, T. Swoboda,

Romanoslavica vol. LV nr.2

Wydawnictwo słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2011

Žižek S., Dolar M., *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo „Sic!”, Varşovia 2008